



O contar histórias sobre Robert Crumb: evidências biográficas e análise audiovisual¹

Patrícia Novato MEIRELES²
Mariana Ramalho PROCÓPIO³
Universidade Federal de Viçosa, MG

Resumo:

Este artigo tem por objetivo evidenciar a relação existente entre documentário e biografia, de acordo com uma perspectiva de modo participativo (NICHOLS, 2012) vinculada ao campo audiovisual e da teoria dos fractais (PENA, 2004) aos estudos biográficos sobre a vida de Robert Crumb. Para tanto, será feita uma análise dos quadrinhos *underground* e do documentário *Crumb* de Terry Zwigoff, com a finalidade de identificar diferentes discursos e construções biográficas na linguagem audiovisual.

Palavras-chave: documentário; narrativa biográfica; quadrinhos *underground*; modo participativo.

Introdução

O olhar no documentário é uma tendência de novos rumos. Ao longo do tempo, se materializou com mudanças e adaptação de novas linguagens até chegar à contemporaneidade. Sem deixar de lado o legado do passado e, ainda assim, aplicar técnicas recentes, o gênero vem passando por um processo de constante maturação que vai além de um estudo retrospectivo e de visão histórica.

Em discussões atuais, a prática fílmica vem gerando mais dúvidas do que respostas e isso “Significa também interrogar o próprio exercício de documentar” (SCHVARZMAN, 2007, p. 31). Do documentário, as perguntas representam um ato reflexivo, de questionar o mundo em que vivemos, anulando a possibilidade de respostas prontas.

A partir de uma construção analítica entre ficcional e real, experimentações digitais e maior contato com o ‘outro’, a produção documental da atualidade se constitui

¹ Trabalho apresentado no IJ04 – Comunicação Audiovisual do XIX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, realizado de 22 a 24 de maio de 2014.

² Bolsista de Iniciação Científica Fapemig e Estudante de Graduação 7º período do Curso de Jornalismo da UFV. Email: patricia.meireles@ufv.br.

³ Orientadora do trabalho e da pesquisa. Professora do Curso de Jornalismo da UFV. Email: mariana.procopio@ufv.br



como uma formação híbrida de elementos do audiovisual. Partindo deste pressuposto, o objetivo deste trabalho é mostrar uma análise do documentário *Crumb* de Terry Zwigoff, dentro de uma perspectiva atual e de documentário contemporâneo, baseado no método proposto por Nichols (2012) de estudo dos modos que existem na produção de filmes documentais.

O presente artigo apresenta algumas considerações em torno de uma pesquisa em andamento, que visa a análise audiovisual e biográfica que retratam a vida do ilustrador e cartunista Robert Crumb na produção de quadrinhos. Tendo em vista o documentário *Crumb*, a metodologia para o estudo reforça a construção biográfica do autor em diferentes linguagens e de identificação com o discurso audiovisual baseado no método participativo de Nichols (2012). Além disso, o estudo vislumbra uma reconstrução de pequenos fragmentos do ‘eu’, fora de uma linearidade biográfica de acordo com uma perspectiva de fractais discutida por Felipe Pena (2004).

O plano-sequência da tradição em documentário

O cinema documentário surgiu de discussões clássicas, debatidas na história do cinema para demonstrar uma objetividade e um ideal de “verdade” à produção fílmica. As referências dessa época trouxeram a ideia de uma realidade absoluta mediada pela presença da câmera para mostrar o “real” e a relação estabelecida com o “outro”, muitas vezes, distante. Outras considerações implicam em uma separação entre ficção e realidade no contexto de documentário clássico em que atuam nomes como Grierson, Flaherty e Leacock.

Segundo Baddeley (1963), o termo “documentário” foi introduzido por Grierson na década de 20 e “é derivado do ‘*documentaire*’ um termo usado por franceses nos seus filmes de viagem. Grierson primeiro aplicou o conceito de “documentário” ao filme *Moana* de Robert Flaherty e depois definiu o termo como ‘um tratamento criativo da atualidade’” tradução nossa (BADDELEY, 1963, p. 9).

Assim como no cinema, o documentário americano sustentou uma estética de produção clássica, em transformações que levaram ao registro da “vida como ela é” no *cinema-direto*. Por mais que “[...] o documentarista, antes e na atualidade, narra a realidade que ele constrói, com suas inserções subjetivas” (LUCENA, 2012, p. 24), essa “nova arte”, como também coloca Lucena (2012), apresenta suas distorções.



Para falar da tradição em documentário, é importante saber de onde veio o discurso sobre esse mundo em que vivemos. A “voz” que surge nos filmes é o resultado de experimentações e avanços entre os paradigmas de ficção e não ficção, formas narrativas e representação da realidade.

Esse momento reflete também a voz clássica no documentário, que determinou a partir de uma visão histórica, um convencimento em relação ao mundo (NICHOLS, 2012). Esse conceito se aproxima do documentário americano na sua “forma de verdade” e intensa reprodução. Nos Estados Unidos, o gênero apresenta uma falsa perspectiva de verdade na filmagem (COUTINHO, 2013), a partir de uma realidade escancarada, em que não existe diálogo e interação entre as partes nas gravações. Sendo assim, “O documentário americano é típico no sentido de que jamais existe a pergunta, jamais existe o interlocutor atrás da câmera” (COUTINHO, 2013, p. 23).

No caso *Crumb*, vemos uma contrapartida desse modelo clássico, em uma inserção contemporânea do fazer documental. As novas tecnologias propiciaram mudanças estéticas e modos de produção no cinema documentário que, nesse contexto, procuravam uma troca espontânea e de experiências pessoais.

Sobretudo, em continuidade às transformações digitais e de cultura informacional, as tendências do documentário contemporâneo se manifestaram por um deslocamento da realidade a favor do interesse na fala de personagens. De acordo com Eduardo Coutinho (2013): “O que pode ser interessante pensar é que o real e o imaginário estão entrelaçados. Não existe um cinema documentário que seja o real” (COUTINHO, 2013, p. 223). Sendo assim, para conhecer o outro, o documentário precisa ser um ato reflexivo:

O documentário tem que deixar as coisas abertas para que o público pense. E portanto, eu não estou à procura da verdade, eu estou à procura do imaginário das pessoas. O que acontece no documentário de maneira geral? A imagem serve para amenizar o aspecto aparentemente menos cinematográfico da fala, para ilustrar o que a pessoa disse ou para dar validade, veracidade ao que ela diz. (COUTINHO, 2013, p. 239).

O documentário participativo

A linguagem no documentário apresenta uma rotatividade de períodos e fases na sua história. Os anos 60, por exemplo, compreenderam uma época de inserção das novas tecnologias, de equipamentos compactos e de fácil transporte. Assim, essa



mudança das câmeras fixas, com maior mobilidade, fez com que o trabalho de direção se tornasse mais próximo nas gravações, de forma participativa, como afirma Nichols (2012):

As opções de observar à distância comportamentos íntimos ou críticos ou de interagir de maneira mais diretamente participativa com as pessoas que representavam seus temas se tornaram, ambas, bem possíveis. Portanto, a década de 60, foi um período que predominaram as ideias de um cinema rigorosamente observativo e muito mais participativo (NICHOLS, 2012, p. 61).

Os processos de construção do documentário fragmentados em seis modos – poético, expositivo, observativo, reflexivo, performático e participativo – são resultados da amostra histórica referente às fases e movimentos da produção documental no passado. O estudo dessas tipologias não só garantem uma definição clara da distinção do documentário em relação a outros tipos de filme, como também pressupõem uma influência dos movimentos aos modos e vice-versa (NICHOLS, 2012).

É nesse contexto que Nichols (2012) discute as formas particulares de cada tipologia no documentário. O autor explica, por exemplo, que o modo poético se aproxima mais do cinema experimental, ao mesmo tempo em que o modo expositivo é a comparação em relação ao documentário padrão como tal conhecemos, assim como o modo observativo se caracteriza pela presença quase que invisível da câmera ao registrar cenas do cotidiano.

Na sequência, o autor também afirma que o modo reflexivo é a representação e resultado de questionamentos do real, o performático, tido como valor subjetivo e autoral na relação do tema com o público, além do modo participativo, este, escolhido para a análise do objeto de estudo, o documentário *Crumb* de Terry Zwigoff. De acordo com Nichols (2012) o modo participativo: “ênfatisa a interação de cineasta e tema. A filmagem acontece em entrevistas ou outras formas de envolvimento ainda mais direto. Frequentemente, une-se à imagem de arquivo para examinar questões históricas” (NICHOLS, 2012, p. 62).

Em *Crumb* o que se pode observar é uma constante troca entre entrevistador e entrevistado nas filmagens. Ao longo de quatro anos, Terry Zwigoff acompanhou a vida de Robert Crumb na complexidade dos seus problemas familiares, registrando cada momento das suas criações e em busca de histórias e pessoas que o ajudasse a entrar no



seu tema. Para isso, o método participativo foi fundamental à interação e compreensão do diretor em relação ao seu objetivo de narrativa.

A vida de Robert Crumb quadro a quadro

Para análise de *Crumb*, as cenas descritas aqui compreendem os processos de inovação que trazem o documentário. No cenário contemporâneo, *Crumb* passa uma mensagem contrária às produções tipicamente do seu país que simplificam uma “forma de verdade”, demonstrando um valor autêntico do documentário nos Estados Unidos.

De acordo com esse debate sobre “verdade no documentário”, longe de uma lógica padrão nos Estados Unidos, Coutinho (2013) afirma que “A verdade da filmagem significa revelar em que situação, em que momento ela se dá e todo o aleatório que pode acontecer nela” (COUTINHO, 2013, p. 23).

Em *Crumb*, por exemplo, muitas cenas mostram a presença de diálogo, o inesperado na gravação, que poderiam ser muito bem cortados no momento da edição, mas ainda assim permanecem, trazendo uma ideia melhor de representação da realidade. Assim, logo no início do filme, quando Robert Crumb liga para a sua mãe pedindo autorização para a equipe de filmagem gravar entrevista com o seu irmão mais velho, subitamente, a resposta decepciona:

“Alô mãe? Eu estou na Filadélfia. Eu vou dar uma palestra na escola de arte de *downtown* amanhã. Então Terry e sua equipe de filmagem estão aqui comigo. Eles gostariam de ir e de me deixar lá e, possivelmente, conversar com Charles sobre talvez filmá-lo se você não... Ele não quer fazê-lo? Ok. Está certo. Não importa. Não se você não quiser que ele o faça. Eu certamente não vou... Tá certo. Tchau”.⁴

O diretor poderia ter optado por não colocar a cena, mas mesmo, possivelmente, não atendendo às expectativas da produção e equipe do documentário, aquele momento da gravação é o que de fato, aconteceu e, portanto, uma representação do real. A disposição de estratégias discursivas, como um rearranjo das partes que compõem o filme, é o que faz de *Crumb* a escuta “dos dois lados”, “que ainda dá lugar às visões de certo e errado, bom e mau” (NICHOLS, 2012, p. 88).

Ainda segundo o autor, “[...] a interação complexa entre a arte e a vida de R. Crumb em *Crumb* (1994), de Terry Zwigoff, exigem desvios mais radicais da forma

⁴ Fala extraída do filme **CRUMB** (*Crumb*, Terry Zwigoff, EUA, 1994).



retórica tradicional” (NICHOLS, 2012, p. 88). A relação do discurso enquanto linguagem de convencimento e a disposição desse posicionamento no filme objetiva uma nova modelagem à fala dos personagens.

Em outra cena, a equipe filma a casa da família Crumb e no meio da fala do seu irmão, a mãe o chama. Ele interrompe a conversa e responde: “Só um minuto. O quê é? O quê?” e conclui o seu raciocínio dizendo para que ela se lembrasse da medicação que ele estava tomando. Esse é mais um exemplo da naturalidade expressa pelos personagens durante a filmagem.

Para reestabelecer o ritmo da entrevista, o diretor Terry Zwigoff dialoga com as fontes e pergunta a Charles “Quando começou a tomar a medicação”. Assim Nichols (2012) explica, a participação entre entrevistador e entrevistado documentário tem de ser dialógica e o que há em *Crumb* é uma relação participativa entre diretor e artista:

Muitas das conversas não teriam acontecido se Zwigoff não estivesse lá com a câmera. Crumb assume uma atitude mais reflexiva a respeito de si mesmo, e mais investigativa em relação a seus irmãos, enquanto colabora com Zwigoff, que tem o desejo de examinar as complexidades e contradições da vida de Crumb (NICHOLS, 2012, p. 157).

Os temas das conversas revelam a intimidade da família, ora constrangedora, por tocar em assuntos tão particulares. O que Zwigoff tenta mostrar é uma realidade exagerada e dura, porém, sem ser mais um documentário de caráter biográfico sobre uma figura pública, com imagens de arquivo e reconstituição histórica. Mais do que isso, o documentário revela o desconhecido. O lado anônimo que conta a vida de Robert Crumb diante das câmeras.

A narrativa biográfica

Falar sobre a vida de Robert Crumb implica à construção de vários personagens. O autor é a constituição das suas obras, o fingimento de si mesmo, o reconhecimento oposto do seu trabalho, na fragmentação e tentativa de contar a sua história de vida por imagens.

Segundo Pena (2004), essa é a ideia de fractal biográfico, da existência de pequenos fragmentos do ‘eu’, sem geometria linear, que se repetem. O fato do autor se



desenhar já demonstra uma aproximação com os seus desmembramentos e, por isso, passa uma impressão de passado, presente e futuro nas suas múltiplas identidades.

Por essa lógica, no documentário *Crumb*, o conteúdo biográfico assume vários pontos de vista sobre o autor. Na produção audiovisual, é possível perceber referências descontínuas, sem linearidade narrativa e cronologia dos fatos. De forma descritiva, a primeira cena do documentário são as coleções de Robert Crumb, esculturas suas, quadrinhos e discos de vinil.

Logo depois, a câmera registra um desenho inédito seu. Em seguida, a cena corta para uma ligação ao telefone do desenhista e sua mãe, pedindo autorização à aparição da família nas filmagens e a cena que aparece, então, é o artista em uma palestra. Talvez se a narrativa fosse cronológica, mostrando uma linha do tempo da vida do autor, começando na infância e com término na fase adulta, não seria tão interessante.

A ideia de uma construção atemporal faz com que o próprio espectador dê sentido à reconstrução das partes. Por meio de estruturas autossemelhantes e fora de geometria linear, Vilas Boas (2006) também comenta a ideia dos fractais e defende uma análise da parte pelo todo que reconstitui evidências biográficas.

Assim como no filme, *Crumb* se representa nos HQs de forma atemporal. A exemplo dos livros *Minha Vida* e *A mente suja de Robert Crumb*, o autor se descreve fora de ordem, primeiro com uma apresentação e depois com vários outros quadrinhos mostrando situações diversas pra falar da sua vida, mas sem obedecer a regras de cronologia e linearidade.

A mente suja de Robert Crumb, uma reunião dos seus comics mais polêmicos, também ilustra a falta de continuidade linear em relação à biografia do autor. Enquanto, a vida de Crumb poderia ser contada sob uma perspectiva de descoberta da sexualidade na infância - até mesmo de acordo com uma visão psicanalítica e Freudiana - com desdobramentos até fase adulta, o mesmo não ocorreu, para tornar atrativa a narrativa no fim das contas, com junção do material, pelo leitor e associações próprias.

Muito além dos quadrinhos *underground*

Durante muito tempo os Estados Unidos lucrou com produções em quadrinhos sobre heróis. Não demorou muito para a chegada dos quadrinhos *underground*, sendo



em parte, uma resposta à instauração do *Comics Code*⁵, órgão privado que vetava a circulação de histórias em quadrinhos (HQs).

O código de censura implantado nos Estados Unidos foi uma maneira de conter o crescimento da indústria gráfica em outras áreas. Segundo Campos (2013): “Os gibis norte-americanos viviam então um momento de transformação. As vendas dos super-heróis tinham despencado em relação ao que eram no início dos anos 1940 [...]” (CAMPOS, p. 8, 2013) e a *Association of America*, uma organização formada pelas editoras Archie, Marvel e DC Comics, inconformada com esse novo cenário, culpava as novas produções de ferirem a moral e os bons costumes americanos.

O Comics Code foi lançado em outubro de 1954. Por mais de vinte anos, desenhistas e realizadores viveram à margem da produção em quadrinhos. Os leitores para terem acesso aos seus produtos compravam clandestinamente em bares, casas de show e universidades. Depois, algumas livrarias deixaram de cumprir as normas e também passaram a vender os quadrinhos (CAMPOS, 2013). Nessa época, Crumb já tinha as suas produções lançadas e havia também fundado as empresas *Zap Comix* e *Snatch Comix*.

Considerado o pai dos HQs *undergrounds*, Robert Crumb também levava a fama de líder improvável (CAMPOS, 2013). O absurdo da vida humana, as políticas reacionárias, uma linguagem debochada para falar do seu próprio país e temas sociais, todos esses assuntos eram tratados pelo artista, de forma diferente.

Em busca de liberdade criativa, Crumb assumiu compromissos transgressores durante os anos 60 e 70. Uma extensa mudança ocorreu logo na década de 80, com uma maior adesão e reconhecimento da linguagem quadrinística de maneira geral. Nessa época houve um recomeço à prática de leitura de HQs, incentivando, inclusive, a leitura por adultos. Em continuidade, os anos 1990 também representavam avanços. O HQ virou um bem cultural, de consumo por gerações de todas as idades, visto não só em bancas, mas também em galerias de arte, exposições e livrarias (CAMPOS, 2013). Os anos 2000 trouxeram uma reviravolta à produção canônica de quadrinhos. Embora lentamente, conforme aborda Campos (2013):

Ainda que a Marvel só tenha abandonado o Comics Code definitivamente em 2001 (e a DC em 2011), as grandes editoras de quadrinhos, ao longo dos anos, relaxaram no cumprimento de suas

⁵ Disponível em: <<http://cblbf.org/the-comics-code-of-1954/>>.



regras e passaram inclusive a ter representantes das minorias em suas páginas, e nem sempre nos papéis de vilão (CAMPOS, 2013, p. 21).

Considerações finais

No decorrer deste artigo procurou-se estabelecer relação entre análises audiovisuais e de narrativa biográfica sobre a vida do ilustrador e cartunista Robert Crumb. Por meio de reflexões do documentário contemporâneo em contraponto ao modelo clássico do fazer documental constatou-se uma reformulação da prática nos Estados Unidos, pela direção de Terry Zwigoff.

A inserção do modo participativo de Nichols (2012) no estudo foi o método escolhido para discutir a presença do audiovisual na vida de R. Crumb. Ao descrever o documentário sobre o artista foi possível identificar os vários personagens que assumem a sua identidade, por uma visão dialógica e de naturalização dos acontecimentos no momento das filmagens. Cada forma assimétrica, de pequenos cacos espalhados, mas que juntos formam o todo representam a trajetória de Crumb por uma linguagem artística.

O surgimento dos quadrinhos underground foi importante à consolidação dessa linguagem enquanto vanguarda à indústria de HQs americanos. A aceitação de quadrinhos “para adultos” ao longo do tempo serviu de inspiração a novas gerações e permitiu uma maior atuação da prática de leitura à vida das pessoas.

Ao ser representado no documentário, os quadrinhos feitos por Crumb representam um olhar histórico e pessoal, com influência da sua infância, de movimentos como a contracultura – o qual se negava a participar – e de críticas ao seu próprio país.

Tanto as abordagens sobre a história do documentário, como definições sobre modo participativo, narrativa de vida e quadrinhos *underground* fazem parte de um contexto de exposição contemporânea da prática documental. Sem relembrar os aspectos histórico-culturais e voltar a conceitos da atualidade sobre o fazer documentário, não seriam viáveis as causas do presente do estudo em pesquisa.

Referências Bibliográficas

CAMPOS, Rogério de (org.). **A mente suja de Robert Crumb**. Trad. Alexandre Boide; Marieta Baderna. São Paulo: Veneta, 2013.



COUTINHO, Eduardo. O cinema documentário e a escuta sensível da alteridade. In: OHATA, Milton (org.). **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 20-47.

COUTINHO, Eduardo. Para Sexta-feira. In: OHATA, Milton (org.). **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 222-231.

COUTINHO, Eduardo. Fé na lucidez. In: OHATA, Milton (org.). **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 236-250.

CRUMB, Robert. **Minha vida**. 2ª ed. Trad. Daniel Galera. São Paulo: Conrad, 2010.

LUCENA, Luiz Carlos. **Como fazer documentários: conceito, linguagem e prática de produção**. São Paulo: Summus, 2012.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao Documentário**. São Paulo: Papyrus, 2012.

PENA, Felipe. **Teoria da Biografia Sem Fim**. Rio de Janeiro: Mauad, 2004.

SCHVARZMAN, Sheila. **Tendências e perspectivas do documentário contemporâneo: um olhar histórico retrospectivo**. In: Sobre fazer documentários. São Paulo: Itaú Cultural, 2007, p. 67-74.

The Comics Code of 1954: code of the Comics Magazine Association of America, Inc. Disponível em: <<http://cblbf.org/the-comics-code-of-1954/>>. Acesso em: 09/04/2014.

VILAS BOAS, Sérgio. Metabiografia e seis tópicos para aperfeiçoamento do jornalismo biográfico. **Tese** (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Depto de Jornalismo e Editoração da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

Filmografia

CRUMB (*Crumb*, Terry Zwigoff, EUA, 1994).